

O TEATRO DOS ESTUDANTES  
DO BRASIL (TEB)  
E O TEATRO DOS ESTUDANTES  
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
(TEUC):  
Aspectos da modernização do teatro  
em Portugal e no Brasil

*Gilson Moraes Motta*

1 — POSSIBILIDADE E SENTIDO DE UMA ANÁLISE COMPARATIVA  
DO TEATRO PORTUGUÊS E O TEATRO BRASILEIRO MODERNOS

A história do teatro moderno em Portugal e no Brasil apresenta um desenvolvimento semelhante: trata-se da história da superação do atraso técnico e estético em relação às demais nações européias. Neste trajeto, algumas realizações cênicas cumprem etapas decisivas no processo de modernização. O ano de 1938 é igualmente importante, tanto para o teatro português, quanto para o teatro brasileiro: no Rio de Janeiro, o jornalista, escritor e animador cultural Paschoal Carlos Magno criava o Teatro dos Estudantes do Brasil (TEB), e, em Coimbra, surgia o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), criado pelo professor Paulo Quintela.

Em 1951, o TEUC apresentou-se em várias cidades brasileiras. Na época, o então crítico teatral do jornal *O Correio da Manhã*<sup>1</sup>, Paschoal Carlos Magno, publicou um artigo onde apontava as semelhanças entre o grupo de Coimbra e o do Rio de Janeiro. Segundo o crítico, ambos os grupos contribuíram decisivamente para a modernização do teatro em seus respectivos países, posto que consolidaram o experimentalismo teatral. Esta crítica constituiu o ponto de par-

tida para nossas análises, já que sugeria justamente uma semelhança entre o processo de modernização do teatro nos dois países em questão. Em Portugal e no Brasil, a atuação de artistas amadores oriundos do meio universitário, foi decisiva para a renovação das artes cênicas.

Se tomarmos como referência o TEB e o TEUC, notaremos que existe uma estreita semelhança entre os dois grupos, isto se verifica tanto no período de 1938 à 1944, onde a política cultural estado-novista desenvolveu-se com vigor, quanto nos anos que sucedem o término da Segunda Grande Guerra. O grupo português e o grupo brasileiro assemelham-se, seja em termos estruturais (são grupos formados por estudantes-amadores e liderados por intelectuais), seja em termos de repertório (privilegiam os textos do chamado repertório clássico, em língua portuguesa), seja ainda em termos de propostas estéticas (o TEB e o TEUC se afirmam como grupos experimentais que propunham reformar o teatro de seus respectivos países, modernizando-o). Se tal análise comparativa permite-nos fazer um paralelo entre a evolução das artes cênicas, ela revela também um paralelo no plano político e ideológico, já que os grupos em questão formaram-se no período de vigência do Estado Novo. O fator decisivo é que, em Portugal e no Brasil, a noção de *teatro moderno* se consolida justamente durante o Estado Novo.

Este fator deu origem as questões que pretendemos discutir neste ensaio. Como este vínculo entre arte e ideologia aparece na atividade teatral? Como os produtores culturais se orientam nesta tensão? Se tais questões nos remetem a problemas de natureza filosófica, pois dizem respeito à aliança entre estética e ética, a análise comparativa nos aponta também para o problema da identidade do mundo luso-brasileiro.

## 2 — ARTE E POLÍTICA NO ESTADO NOVO: O MODERNO E O OFICIAL

Como se dá o vínculo entre o teatro e a ideologia cultural e política do Estado Novo? No período de vigência do Estado Novo, o fenômeno estético passa a ser considerado em sua confluência com diversas forças sociais, políticas e ideológicas. A organização e controle das manifestações culturais coaduna-se com a definição de um ideal de nacionalidade. As relações entre as artes cênicas e o Estado podem ser analisadas a partir de diversas perspectivas, ainda não esgotadas.<sup>2</sup> Uma das vias de acesso para a compreensão da questão e para a caracterização das relações entre arte e política no Estado Novo pode ser dada pela atividade de Antônio Ferro.

A trajetória de Ferro mostra a transformação do escritor modernista iconoclasta, simpatizante do futurismo, em alto funcionário do Governo: é como Secretário do Serviço de Propaganda Nacional, que Ferro assina junto com Lourival Pontes, o *Acordo Cultural* de 1941, estabelecido pelos órgãos de censura dos dois países, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e o SNI (Secretariado Nacional de Informação).<sup>3</sup> Nesta ocasião, Ferro profere uma série de conferências e numa delas o escritor reavalia sua primeira visita ao Brasil,

feita em 1922, delimitando as diferenças entre a sua fase modernista e a então fase atual. Em "A velha e a nova gravura de São Paulo", Ferro refere-se aos integrantes da Semana de Arte Moderna, com os quais manteve estrito relacionamento,<sup>4</sup> e aponta para o seguinte fato: assim como ele havia abandonado seu "niilismo literário e espiritual para alistar-se na legião daqueles que procuravam melhorar o mundo melhorando antes de mais nada sua própria terra,"<sup>5</sup> os modernistas brasileiros também teriam abandonado suas posições extremas ou iconoclastas para se enquadrar e participar ativamente do novo regime ou para aceitá-lo passivamente. Neste movimento, o espírito modernista mais radical, o futurismo, que propunha a ruptura decisiva com o passado, cede lugar a uma estética de conciliação do passado com o presente. O Modernismo passa a ser então um discurso oficial: em Portugal e no Brasil dá-se uma transformação na natureza e no sentido das vanguardas artísticas; em ambos, os intelectuais e os artistas participam ativamente do processo de consolidação e de divulgação do novo regime; em ambos a presença de uma "estética de conciliação", que sintetiza as dicotomias e alia as novas técnicas e experiências formais à representação simbólica dos valores nacionais. A reflexão sobre o Moderno se alia a uma reflexão sobre o Nacional, embora, no caso brasileiro, a essência da nacionalidade fosse ainda um objeto de discussão, e, por isso mesmo, o objeto privilegiado dos Modernistas.

No âmbito da produção artística e intelectual, sabemos que as formas de promoção convivem com as instituições destinadas a controlar informações, o DIP, no Brasil e o SPN (Secretaria de Propaganda Nacional), em Portugal. As artes e a atividade intelectual eram meios apropriados para a disseminação da *política do espírito* e a *cultura política*,<sup>6</sup> as quais promovem o "homem novo" ou "homem total": o participante da obra social, o homem da coletividade que, identificado e integrado às instituições e aos valores morais e sociais (tais como, família, trabalho, cultura, história, autoridade, religião), age no sentido de conservá-los. A atividade reflexiva passa a ser complementada pela atividade prática.

O fato de o TEUC ser liderado por um intelectual da envergadura do Prof. Paulo Quintela e do TEB ter à sua frente um homem público como Paschoal Carlos Magno, é significativo neste aspecto, pois o intelectual é aqui convocado à ação: a consciência intelectual é a consciência política. À juventude, por sua vez, cabia o papel de construção de uma nova cultura, ou seja, a ação civilizadora. A arte — e especialmente o teatro — constituía o veículo privilegiado para tal empresa, pois difundia às massas o patrimônio artístico nacional e ao mesmo tempo revelava os valores sociais ou morais a serem afirmados. Estabelecia-se assim, uma cadeia: o Estado, as instituições, os intelectuais, os valores estéticos e sociais, a juventude e, finalmente, as massas.

No movimento de absorver, promover e de rejeitar os agentes culturais, a política cultural estado-novista oficializa o Moderno. Trata-se agora de um modernismo saudável, construtor, que concilia o passado e o futuro, o moderno e o

tradicional, o nacional e o universal, o abstrato e o figurativo. A concepção de arte que o “homem novo” promove tem como característica a síntese dialética de cunho essencialmente didático. Define-se assim uma espécie de programa estético que orientaria os produtores culturais de ambos os países. Neste sentido, os prêmios concedidos às Artes, criados quase que simultaneamente em Portugal e no Brasil, vêm atender a uma dupla finalidade: assegurar os códigos expressivos ou um estilo e no ato de projetar o artista, comprometê-lo com o regime. Tratava-se assim de um consagrar a fim de comprometer.<sup>7</sup> O teatro deste período irá se movimentar no interior destes limites, no seio destas ambivalências, tentando adaptar-se às condições políticas que aí surgem.

### 3 — TEB E O TEUC: NOTAS PARA UMA ANÁLISE COMPARATIVA

#### Experimentalismo e Arte Oficial: Ética e Estética

Chegamos assim à segunda questão: como os produtores culturais se movimentam nesta tensão? Os teatros experimentais estão na origem da estética teatral da modernidade e da pós-modernidade: a pesquisa de uma linguagem cênica, instauradora de novos códigos e meios expressivos, em detrimento das convenções vigentes no mercado teatral, alia-se tanto a uma reformulação do próprio modo-de-ser do artista, quanto a uma crítica dos valores das classes dominantes, neste sentido, o experimentalismo associa o gesto estético ao ético. De um modo geral, o experimentalismo ou vanguarda teatral é conduzido por artistas amadores e por estudantes, o que estabelece uma tensão entre atores profissionais e não-profissionais, tão marcante nos anos quarenta.<sup>8</sup> No entanto, devemos notar que, ao menos no caso brasileiro, os valores desta emergente vanguarda não entram em atrito com os de uma burguesia também emergente, pois tais estudantes-amadores eram oriundos das classes sociais mais elevadas.

De um modo geral, seja no teatro português, seja no brasileiro, o ideal de modernização relaciona-se menos ao espírito de ruptura radical próprio às vanguardas, do que ao desenvolvimento técnico e a viabilização de uma forma de arte não submetida às necessidades do mercado. Nesse sentido, se compararmos as propostas de Antônio Ferro, em Portugal, e de Álvaro Moreyra, no Brasil, notaremos certas semelhanças. Álvaro Moreyra inspira-se nos teatros experimentais europeus, tal como o *Vieux Colombier* e o *Teatro Degli Independenti*, tidos então como padrão de modernidade para fundar o Teatro de Brinquedo em 1927: “(...) Sempre cismei uma companhia de artistas amadores da profissão que a não tornassem profissão (...) O Teatro de Brinquedo não tarda a surgir. Terá só platéia. E a platéia 180 lugares, apenas. A trupe é formada de senhoras e senhoritas da sociedade do Rio, escritores, compositores, pintores. Tudo gente de noções certas. O teatro de elite para a elite. Teatro para as criaturas que não iam ao teatro.”<sup>9</sup> Também inspirado pelos espetáculos franceses, em 1925, Antônio Ferro intencionava fundar um teatro de arte: “Não há em Portugal os teatros para

raros apenas, onde a Arte, a grande arte tenha um ritual. Não há um teatro de arte onde não vá público, onde vá apenas uma elite, 300, 400, 500 devotos..."<sup>10</sup>

Entre esta concepção "teatro de arte" e aquela promovida pelo TEB e pelo TEUC, acredito haver uma diferença de tonalidade introduzida justamente pela ideologia estado-novista: as massas ganham o espaço das elites, de forma que o teatro é valorizado também por sua ação civilizadora e pedagógica. Os discursos de Antônio Ferro proferidos na época da criação do "Teatro do Povo" testemunham esta transformação.<sup>11</sup> A nova ideologia convidava o artista e o intelectual a participarem ativamente do projeto político nacional, possibilitando sua reintegração à sociedade justamente no momento em que tais discursos pareciam destinar-se a distanciar-se cada vez mais do público. Assim, o Estado passa a orientar o duplo gesto: o ético e o estético.

No Brasil, esta reorientação do discurso e da prática teatrais ficou a cargo do Serviço Nacional de Teatro (SNT). Dentre outros objetivos, cabia ao SNT: "(...) incentivar o teatro para crianças e adolescentes nas escolas e fora delas (...) orientar e auxiliar nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações, ou ainda a organização de grupos amadores de todos os gêneros (...) estimular no país, por todos os meios, a produção de obras de teatro de todos os gêneros."<sup>12</sup> Assim, seja no caso português, seja no caso brasileiro, o moderno ou o experimental passa a ser veiculado e promovido pelo Estado. O gesto estético confunde-se com o ético e este passa a ter um sentido político.

## O Amadorismo Institucional

O surgimento do TEUC faz retomar uma dupla tradição e, com elas, o sentido histórico do teatro português: a do teatro universitário e, com este, as raízes da cultura portuguesa, já que os principais autores dramáticos portugueses originaram-se do teatro universitário, e de uma instituição, a Academia Dramática, fundada em 1838. A tradição é assim lançada no contexto da modernidade, apontando para uma conciliação entre o passado e o presente, conforme se anuncia no Boletim do TEUC: "O TEUC mantém-se há uma dúzia de anos com o propósito confessado de influir na reforma do teatro nacional, afastando-o da mediocridade, da crise em que se debate, adotando novas técnicas, marcando-lhe novos rumos."<sup>13</sup> Este aspecto parece ser corroborado por um artigo de 9/11/1940, da Revista *Século Ilustrado*: O TEUC teria criado não somente o "gosto pela erudição e cultura" como também estabeleceria uma "continuidade histórica de cultura que o papel selado da Rua dos Caetanos, sem menosprezo dos valores que lá estão, está longe de acompanhar."<sup>14</sup> Assim como o TEB, o novo padrão estético proposto pelo TEUC estabelece uma tensão entre os profissionais e o amadores. No entanto, o fato de ambos os grupos serem instituições de cunho acadêmico dotadas de uma organização própria, isto é, uma subvenção governamental, desvincula-os do mercado teatral propriamente dito.

Já o TEB não se integrava a uma instituição de ensino. Como departamento da Casa dos Estudantes do Brasil, o TEB tinha o propósito de “proporcionar o conhecimento de obras de relevância do repertório universal e que, pelo custo e dificuldades exigidos por suas montagens, dificilmente poderiam ser apresentadas por qualquer de nossos elencos profissionais,” conforme expõe Gustavo Dória.<sup>15</sup> Assim, não podendo recorrer nem à idéia de tradição, no sentido de uma prática acadêmica, nem tampouco podendo reivindicar o resgate dos valores da cultura nacional, posto que, como vimos, a própria noção de nacionalidade ou de autenticidade da cultura brasileira permanecia ainda passível de discussões em vários setores intelectuais, o TEB se encarrega da tarefa de modernizar, no sentido de corresponder a uma nova exigência estética e de atender a uma demanda de mercado: a decadência das companhias de teatro profissional, cujo repertório não correspondia aos interesses ou ao padrão de gosto almejado pela classe burguesa ascendente, abre espaço para um novo mercado, o “teatro de arte”<sup>16</sup>. O TEB aparecia assim como uma iniciativa passível de equiparar a produção cultural da então capital federal aos padrões internacionais. Esta característica — a reprodução dos modelos estrangeiros — parece se manter até os dias atuais.

#### **A Função Extra-artística do Teatro: Alguns Dados Sobre os Espetáculos e a Crítica**

O privilégio dado por Paschoal Carlos Magno aos textos do repertório clássico cumpria uma múltipla função: atender ao gosto da classe emergente, diferenciar qualitativamente os amadores dos profissionais, suprir a carência de montagens desse gênero nos palcos brasileiros, mostrar um nível elevado de cultura. Embora esta valorização dos textos clássicos não constituísse um rígido programa de ação — pelo contrário, entre 1938 e 1945, no repertório do TEB encontramos textos de Shakespeare, textos de língua portuguesa (Gil Vicente, Camões, Gonçalves Dias, José de Alencar) e textos do então repertório francês contemporâneo (Puget, Ronstand e Luchaire), além de um texto de caráter histórico (“Palmares”, de Stella Leonardos) —, notamos que, de um modo geral, a crítica da época tende a louvar numa mesma proporção, tanto ao espetáculo em si, quanto ao projeto cultural que ele abriga: a formação de platéia, o caráter educativo-cultural, o idealismo, entre outros.

Austregésilo de Athayde, por exemplo, valoriza a iniciativa dos estudantes, tanto por ela adequar-se à tendência do teatro europeu, estabelecendo um novo padrão de gosto, quanto pelo seu caráter pedagógico: “(...) Abre-se assim uma esplêndida escola de preparação intelectual, de apuração de gosto artístico, de formação de caracteres e de elevação do espírito da juventude. Amando a arte pela arte, esses estudantes incorporam à sua existência uma dignidade nova e criam ideais, que, entre nós, infelizmente, estão se tornando cada dia mais

tênuas e rasteiros.”<sup>17</sup> Por sua vez, o discurso do crítico teatral do jornal *A Batalha* incorpora-se ao ideal de promoção de um modernismo saudável e construtor, onde o tradicional e o moderno se conciliam, em detrimento de outros representantes do modernismo e do “theatro inesthetico da Russia comunista, apontado pelos contadores de curiosidades mentaes como modelo de nova arte”<sup>18</sup>. Além disso, o crítico valoriza a iniciativa por seu “idealismo”, pela possibilidade de formação e elevação do gosto do público. A dimensão política da atividade artística é justificada: “(...) Não é o público que deve reger o gosto. O público precisa ser educado, isto é, dirigido pela gente de bom gosto. Os estudantes demonstraram a sua vontade de, como vanguardeiros de uma geração, antecipar dias melhores à nossa cultura.”<sup>19</sup> A própria classe dominante e o governo brasileiro apoiavam a iniciativa dos estudantes.<sup>20</sup> Neste contexto, a tese marxista sobre a relação entre os valores artísticos e os interesses das classes dominantes encontra sua plena demonstração.

Com o TEUC já se notará uma maior uniformidade em termos de repertório, pois entre 1938 e 1943, o grupo privilegiou os textos do repertório clássico português e somente em 1944, o TEUC representaria um texto de autor estrangeiro: Calderon de la Barca e, em 1947, textos de autores portugueses modernos. A razão desta maior uniformidade em relação ao TEB não deve ser vista somente à luz de fatores externos, como por exemplo, o fato de o TEB apresentar uma maior instabilidade, de modo que a escolha do repertório ficava a cargo dos sucessivos diretores do grupo ou pelas dificuldades advindas com os atrasos da dotação oficial, pela ausência de uma tradição dramática consolidada ou ainda pela ausência de êxito de algumas encenações. Creio que, no caso do TEUC, a uniformidade do repertório corresponde não somente ao que chamamos de “sentido histórico”, mas também a uma estratégia de subversão da ideologia.

A encenação dos clássicos é um dos modos de adaptação aos limites advindos com a implantação do novo regime. Os textos de Gil Vicente encenados pelo TEUC tanto operam no sentido de uma recuperação da cultura e do sentido histórico do teatro português, com também no de superar os duros limites impostos pela censura. Esta ambigüidade se torna possível devido à referida “estética de conciliação” onde o experimental se alia ao oficial. Esta estética se manifesta tanto na escolha do repertório, quanto na encenação. Por exemplo, em termos visuais, notamos que as montagens do TEUC acompanhavam uma tendência típica da cenografia francesa: a da fusão entre os elementos pictóricos e os elementos concretos, representados de maneira estilizada, ou seja, a representação da figura se dá a partir de uma simplificação fornecida pelas linhas e formas geométricas. A cenografia permanece assim um meio termo entre a composição geométrica, abstrata e o realismo figurativo, exposto aqui em seus traços essenciais ou de maior valor expressivo. O TEUC parece assim realizar aquela “síntese dialética” ou aquele “modernismo saudável” onde a inovação alia-se à

tradição, o moderno ao antigo, a fusão e a continuidade do tempo histórico, como uma contenção da modernidade. No que diz respeito ao TEB, nota-se, em termos de encenação, a manutenção de uma estética de um gosto romântico já decadente.

Desta forma, aquilo que José de Oliveira Barata afirma sobre o teatro português do período do Estado Novo também é válido para o teatro brasileiro: “(...) a implantação do Estado Novo e a legislação então saída, impondo duros condicionalismos ao pleno exercício da liberdade criadora, criou novas dificuldades aos nossos artistas e intelectuais (...) entre nós, os anos 30 e 40 serão pois de adaptação aos condicionalismos político-culturais que o Estado Novo criou.”<sup>21</sup>

#### 4 — ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO: A APROPRIAÇÃO DO DISCURSO ESTÉTICO PELA IDEOLOGIA E VICE-VERSA

As contradições do regime se revelam na medida em que as relações entre aquele que apropria e o apropriado se invertem: a ideologia busca apropriar-se das manifestações artísticas, subvencionando-as, promovendo-as, a fim de dar a ilusão de que toda atividade cultural se coloca a serviço de uma corporação maior, a nação; no entanto, o próprio conteúdo contestador dos textos clássicos, em geral, faz minar os limites da ideologia. A crítica da época recebeu as montagens do TEUC de acordo mesmo com este duplo registro, de modo que alguns louvam o caráter de legitimação da ordem presente nos textos de Gil Vicente, enquanto que outros exaltam o caráter subversivo dos mesmos, considerando-os como detentores de uma crítica violenta aos valores vigentes ou os valores mais arraigados da sociedade. Os ensaios e críticas teatrais sobre os espetáculos do TEUC testemunham esta ambivalência.<sup>22</sup>

Com o TEB se dá o fenômeno inverso: nas manifestações do TEB, a presença de um discurso de caráter ideológico visando a propagar ideais moralistas e cívicos, tende a ilustrar uma tentativa de adaptação das necessidades do mercado teatral ao programa ideológico do Estado Novo, de modo que as manifestações artísticas se apropriam da ideologia estado-novista. Este adaptar-se era mesmo um ir ao encontro das diretrizes do SNT. Para o SNT, “o teatro é considerado como uma das expressões da cultura nacional, e a sua finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo.”<sup>23</sup> Paschoal Carlos Magno tentará cumprir os objetivos do SNT por intermédio do TEB e de suas outras realizações no campo do teatro. O TEB é assim uma companhia experimental, não institucional ou acadêmica que, para atender às exigências do mercado, recorre aos meios institucionais e também à ideologia populista do Estado Novo. Citemos alguns exemplos.

Em 1938, ao apresentar as propostas do TEB, o líder do TEB, declara que “os países se apresentam pelo teatro que representam.”<sup>24</sup> Esta declaração nos lembra a de Antônio Ferro: “A arte, a literatura, a ciência constituem a grande fachada de uma civilização, o que se vê lá fora.”<sup>25</sup> Porém, mais direta será a “Carta

Aberta ao Presidente Getúlio Vargas”, de autoria de Paschoal Carlos Magno, publicada entre os dias 16 e 20 de junho de 1942 no *Correio da Noite*. Estas cartas contêm um programa de ação para o governo em relação ao teatro, correspondendo à ideologia dominante. Aqui se evidencia a contradição entre a emergência de modernização, pelo teatro de amadores, e a necessidade de afirmar instituições e valores essencialmente conservadores. Exemplos: a requisição de um vínculo entre o teatro e o Exército (“a inclusão de nossos estudantes de escolas militares, representantes do glorioso passado, os construtores da nacionalidade”); o teatro e a Igreja (“nosso teatro nasceu com os missionários, estes com o auxílio dos índios, trouxeram a palavra de Deus e a civilização (...) A Igreja, assaltada por todos os nefastos “ismos” poderá usar dele [do teatro] para provar que o espírito ainda não é uma doença do corpo, como querem tantos”); a caracterização do Teatro dos Estudantes como “o nosso teatro clássico”, “o passado no presente”; a sugestão do incentivo à arte popular, ao folclore, ao “homem ingênuo do interior.”<sup>26</sup>

A discussão sobre as diretrizes do Estado em relação às atividades culturais e artísticas é legítima. A “Carta Aberta” de Paschoal Carlos Magno é problemática, se considerada nos dias atuais, visto ser marcada por uma série de preconceitos ou de lugares comuns. O discurso de Paschoal Carlos Magno, por sua vez, aproxima-se do discurso de Antônio Ferro, quando este busca caracterizar a especificidade do mundo luso-brasileiro, na ocasião em que assinou o *Acordo Cultural* de 1941: “(...) o mundo luso-brasileiro não é o mesmo mundo das nações que soçobravam na Europa (...) perante o ódio, as rivalidades, as paixões que dividem o mundo, nós, povos cristãos da Península e da América do Sul, deveremos continuar unidos e ganhar definitivamente a consciência de nossa força. É que possuímos a mesma alma: o Atlântico. A mesma espada: a cruz. O mesmo general: Deus.”<sup>27</sup>

Ao evocar estes aspectos diferenciais do mundo luso-brasileiro, Ferro evoca simultaneamente os aspectos mais problemáticos da sociedade brasileira: a repressão colonizadora, a catequese jesuíta, os códigos éticos patriarcais e o arcabouço intelectual europeu, presente nas camadas cultas da sociedade. O mesmo ocorre na “Carta Aberta” de Paschoal Carlos Magno: trata-se de uma legitimação e promoção do poder instaurado baseada numa interpretação superficial e distorcida dos fatos. A semelhança entre tais discursos deve-se à proximidade estabelecida entre Portugal e Brasil devido ao *Acordo Cultural* de 1941. Ora, este Acordo é fruto do movimento de reaproximação de Portugal e Brasil, orientado pelo Serviço de Cooperação Intelectual. Em 1937, este órgão lançou as diretrizes básicas da concepção de intercâmbio cultural promovida pelo Estado Novo num documento chamado de *Intercâmbio Cultural entre Brasil e Portugal*.<sup>28</sup> Neste documento, se expõe a concepção de cultura nacional que predominaria nos anos de vigência do regime: o aspecto conservador, patriarcal, tradicional das sociedades portuguesa e brasileira, fundados numa concepção

teleológica da história, são ressaltados a fim de se legitimar ou justificar a nova ordem estabelecida. Os aspectos que diferenciam o mundo luso-brasileiro das demais nações são evocados, a fim de serem conservados e promovidos. Ora, esta mesma concepção de cultura transparece nos discursos de Paschoal Carlos Magno e no de Antônio Ferro.

Notamos assim que, nos anos que sucederam à sua criação, o TEB e o TEUC tentam adaptar-se ao novo pensamento político vigente, seja reproduzindo as linhas do discurso dominante, seja confundindo-as, por intermédio da ambigüidade ou ambivalência.

## 5 — CONCLUSÃO

Nosso objetivo não foi mostrar que os integrantes e idealizadores do TEB e do TEUC estivessem comprometidos com o regime. O TEUC constituiu uma força de resistência, que conseguiu criar um espaço e manter-se nele durante os anos desfavoráveis, onde era necessário “criar sob a opressão”, conforme expressão de Maria da Graça dos Santos, em seu estudo sobre a censura.<sup>29</sup> No caso do TEB, um depoimento de Maria Jacintha, diretora artística do grupo entre 1940 a 1944, nos revela que o antigo repertório, caracterizado como “alienado”, muda de orientação já em meados dos anos 40, quando o grupo encena *Convite à Vida*, peça que, logo em seguida, é censurada.<sup>30</sup> Quanto a Paschoal Carlos Magno, sua trajetória no campo da política e da cultura nos anos 50 e 60 revela uma posição essencialmente oposta às ideologias de caráter autoritário.

Limitamo-nos aqui a indicar as semelhanças entre o desenvolvimento do teatro português e o do teatro brasileiro no decorrer dos anos 30 e 40, semelhança esta fundada tanto em fatores estéticos quanto em fatores políticos e sociais. O TEUC e o TEB são grupos que parecem confirmar esta tese, revelando-a seja durante os anos de formação e consolidação do regime, seja nos anos seguintes, pois com a derrota do Eixo e a atenuação dos rigores impostos pela censura, a atividade teatral portuguesa e brasileira ganhou um novo impulso. Nessa nova conjuntura os dois grupos apresentam ainda trajetórias semelhantes: a encenação de grandes obras da literatura dramática mundial é acompanhada pela montagem de textos de autores novos e/ou censurados no período anterior. Neste novo contexto, os grupos amadores ou experimentais continuariam a representar uma força de renovação em ambos os países, adaptando-se ainda aos novos condicionalismos políticos dos anos 60 e 70 para criar aquela que seria estética teatral pós-moderna. Notamos assim que a aliança entre o gesto estético e o gesto ético determinou o sentido das artes cênicas em ambos os países.

Um aprofundamento dessas semelhanças deve mesmo ser desenvolvido, na medida em que uma tal análise comparativa intensifica o intercâmbio de informações de natureza estética entre produtores culturais brasileiros e portugueses. No caso específico do teatro, este intercâmbio é ainda bastante lacunar,

sobretudo no que diz respeito à encenação. Por um outro lado, a presente análise comparativa colocou-nos alguns problemas acerca da especificidade do mundo luso-brasileiro, pois no contexto em questão, o diálogo entre os dois países foi orientado com base em interesses políticos ocasionais e nos valores de uma classe dominante. O questionamento do sentido histórico da cultura luso-brasileira no contexto da exacerbação da técnica planetária permanece atual, apresentando-se agora como o problema da *globalização*. Assim, o que se revela como tarefa é mesmo a descoberta de uma qualidade de intercâmbio cultural diferente daquela estabelecida anteriormente.

Agradecimentos:

Instituto Camões - Casas de Fronteira e Alorna;

Prof. Victor Hugo Adler Pereira e Filomena Chiaradia.

Rio de Janeiro, junho de 1999.

## Notas

1. Cf. *O Correio da Manhã*, Crônica teatral de Paschoal Carlos Magno. Agosto de 1951.
2. Sobre o teatro brasileiro nos anos 40 e sobre a subvenção governamental às companhias teatrais, cf. PEREIRA, Victor Hugo Adler. *MOMENTO TEATRAL, CULTURA E PODER NOS ANOS 40* (Tese de Mestrado em Literatura Brasileira, PUC - Rio), Rio de Janeiro, 1981. Ver também: MICHALSKY, Ian e TROTTA, Rosyane. *TEATRO E ESTADO — AS COMPANHIAS OFICIAIS E O TEATRO NO BRASIL: história e polêmica*. Ed. IBAC (Funarte)/ HUCITEC, Rio de Janeiro, São Paulo, 1992.
3. Sobre o *Acordo Cultural de 1941*, cf. FERRO, Antônio. *ESTADOS UNIDOS DA SAUDADE*, Edições SNI, Lisboa, 1948.
4. SARAIVA, Arnaldo. *O MODERNISMO BRASILEIRO E O MODERNISMO PORTUGUÊS* (seguido de Documentos Inéditos e Documentos Diversos). Porto, 1986.
5. FERRO, Antônio. *A velha e a nova gravura de São Paulo in ESTADOS UNIDOS DA SAUDADE*, Edições SNI, 1948.

6. Sobre a *política do espírito*, cf. FERRO, Antônio. *DECÁLOGO DO ESTADO NOVO*, (Edições SPN, Lisboa, s.d.); *ARTE MODERNA: Discursos pronunciados entre 1935 e 1949* (Edições SPN, Lisboa, 1949); *A POLÍTICA DO ESPÍRITO E OS PRÊMIOS LITERÁRIOS DO SPN* (Edições SPN, Lisboa, 1935). V. tb. Ó, Jorge Manuel Nunes Ramos do. *O DISPOSITIVO CULTURAL NOS ANOS DA POLÍTICA DO ESPÍRITO: 1939-1949* (Lisboa, s.n, 1993).
7. Cf. Ó, Jorge Manuel Nunes Ramos do. op. cit.
8. Sobre o teatro brasileiro nos anos 40, cf. PEREIRA, Victor Hugo Adler. *MOMENTO TEATRAL, CULTURA E PODER NOS ANOS 40* (Tese de Mestrado em Literatura Brasileira, PUC-RJ), Rio de Janeiro, 1981.
9. DÓRIA, Gustavo. *MODERNO TEATRO BRASILEIRO*. MEC/SNT, Rio de Janeiro, 1956. pp. 27-28
10. OLIVEIRA, Joaquim de. *TEATRO NOVO*. Livraria de Trindade, Lisboa, 1950.
11. FERRO, Antônio. *O sonho nosso de cada noite* in *TEATRO E CINEMA (1936-1949)*, Edições SNI, Lisboa, 1950.
12. Cf. DECRETO-LEI de nº 92, de 21 de novembro de 1937, sobre a criação do SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO. Fonte: acervo da Biblioteca da extinta FUNDACEN, atual FUNARTE.
13. CARNEIRO, F. Gonçalves. *O TEATRO UNIVERSITÁRIO E AS CARAPUÇAS DO MESTRE GIL*, Nova Tipografia, Coimbra, 1951.
14. *Revista Século Ilustrado*, 9 de Novembro de 1940.
15. DÓRIA, Gustavo. op. cit. cap. *O Teatro do Estudante*.
16. idem nota 8.
17. Athayde, Austregésilo de. "Romeu e Julieta", artigo escrito para o jornal *Diário da Noite*, 25/10/1938. Ref. extraída de *Revista DIONYSOS*, Ed. MEC/SNT, setembro de 1978, nº 23.
18. *Jornal A Batalha*, 27/10/1938. O texto foi extraído da *Revista DIONYSOS*, Ed. MEC/SNT, setembro de 1978, nº 23, pp. 131
19. idem.
20. "Uma noite de beleza e de cultura dramática" in *Jornal das Moças*, 27/10/1938. Texto extraído da *Revista DIONYSOS*, Ed. MEC/SNT, set. 1978, nº 23. pp. 132.
21. BARATA, José de Oliveira. *HISTÓRIA DO TEATRO PORTUGUÊS*. Ed. Universidade Aberta, Lisboa, 1991.
22. Cf. p. ex. os seguintes artigos sobre Gil Vicente. TEJADA SPÍNOLA, Francisco Elias. *Las Ideas políticas de Gil Vicente* in *Revista de la Facultad de Derecho de Madrid*, Madrid, 1944; CARNEIRO, F. Gonçalves. *O TEATRO UNIVERSITÁRIO E AS CARAPUÇAS DO MESTRE GIL*; RIBEIRO, Antonio Lopes, *Teatro Português: Gil Vicente representado agora* in *Revista Atlântico*, nº 1, 1942.
23. Idem nota 12.
24. MAGNO, Paschoal Carlos. Cf. artigo para o *Jornal dos Theatros*, de 3/6/1938. Extraído da *Revista DIONYSOS*, op. cit. pp. 122.
25. FERRO, Antônio. *ARTE MODERNA: Discursos pronunciados em 1935 e 1949*. V. tb. o estudo de PORTELA, Artur. *SALAZARISMO E ARTES PLÁSTICAS*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, Lisboa, 1982.
26. Cf. "Carta Aberta ao Presidente Getúlio Vargas", publicadas por Paschoal Carlos Magno entre os dias 16 e 20 de junho de 1942, no jornal *Correio da Noite*.
27. Cf. FERRO, Antonio. *O Acordo Cultural e a sua lealdade* in *ESTADOS UNIDOS DA SAUDE*.
28. MELLO, Martinho Nobre de. *INTERCÂMBIO CULTURAL ENTRE PORTUGAL E BRASIL*. Ed. do Liceu Literário Português, Rio de Janeiro, 1938.
29. Cf. SANTOS, Maria da Graça dos. *LE THÉÂTRE PORTUGAIS ET LA CENSURE AU XX ÈME SIÈCLE*. Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1991.
30. Cf. Depoimento de Maria Jacintha in *Revista DIONYSOS*, op. cit., pp. 73-78.